

L'influence anglaise sur le roman français du XVIII^e siècle : le rôle de Richardson

István CSEPPENTŐ

Dans l'histoire du roman français, le milieu du XVIII^e siècle est l'une des périodes les plus importantes à avoir connu une mutation notable du genre. Grâce à celle-ci, le roman a pris une forme différente par son contenu et par son langage. A l'origine de ce changement se trouve l'influence anglaise, celle notamment de Samuel Richardson que Diderot admirait au point de souhaiter, pour désigner ses ouvrages, une meilleure appellation que celle de « roman »¹. Or pour lui, il s'agissait bien d'un autre genre, dans la mesure où celui-ci était débarrassé d'un héritage séculaire, issu du baroque. L'ampleur de la réaction de Diderot, célébrant ce changement comme une réelle transition d'un genre à l'autre, nous montre, en fin de compte, qu'avant l'apparition de Richardson, l'évolution du roman, depuis le début du XVII^e siècle, s'est déroulée en France sans rupture, comme un processus quasi *organique*.

C'est grâce à un héritage étranger, antique d'abord, puis italien et espagnol, que s'inventent le roman baroque et ses variantes aussi opposées que le roman pastoral, le roman héroïque et pseudo-historique, le roman comique ou la nouvelle. Malgré la divergence de ces courants, chacun apparaît comme l'adaptation française d'un genre déjà existant. Longus et Montemayor sont les modèles d'Honoré d'Urfé ; *Les Éthiopiennes* d'Héliodore et *La Jérusalem délivrée* du Tasse inspirent les romans héroïques de Madeleine de Scudéry, de Gomberville et de La Calprenède ; les nouvelles de Bandello préfigurent les histoires tragiques de Rosset et de Jean-Pierre Camus ; et toute une tradition picaresque, comique et réaliste, se trouvent à l'origine de Sorel, de Scarron, de Furetière et, plus tard, de Lesage.

La doctrine classique, dans le second tiers du siècle, discrédite officiellement le roman, mais n'apporte pas de modification décisive au sein du genre. L'on observe en revanche une continuité entre le roman baroque et le roman dit « classique », celui de Madame de Lafayette. Toutes les caractéristiques qu'on évoque d'habitude pour distinguer les romans de cette dernière de ceux qui datent de la première moitié du siècle, existent déjà chez les romanciers précédents. La *brièveté* est celle de Rosset et de Jean-Pierre Camus ; le *réalisme* se trouvait déjà dans le picaresque de Sorel ou bien dans celui de Scarron et de Furetière ; le *cadre historique* existait également chez Scudéry ou chez La Calprenède ; l'*amour*, enfin, était déjà omniprésent, envahissant, voire inquiétant dans *L'Astrée*. Même la seule

¹ « Par un roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs. Je voudrais bien qu'on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson, qui élèvent l'esprit, qui touchent l'âme, qui respirent partout l'amour du bien, et qu'on appelle aussi des romans. » DIDEROT, *Éloge de Richardson*, in *Œuvres esthétiques*, Paris, Bordas, 1988, p. 29.

nouveauté, la minutie de l'*analyse psychologique* mêlée à une vision pessimiste de l'amour, est empruntée à Racine. Précisons-le bien : si la formation de la tragédie racinienne sous l'influence du jansénisme est un fait authentique du XVII^e siècle, sa récupération par le roman n'est, du strict point de vue de l'évolution du genre, que la reprise d'un héritage littéraire déjà existant. Ces exemples nous permettent d'affirmer que le passage du roman baroque au roman classique s'est effectué sans véritable rupture.

Cette même absence de rupture caractérise le rapport que les romans du début du XVIII^e siècle entretiennent avec l'héritage dix-septémiste. Le roman d'analyse psychologique, ce genre authentiquement français, se maintient, et s'engage à cette époque dans trois directions différentes, représentées par Marivaux, Prévost et Crébillon fils, qui poussent à l'extrême, en quelque sorte, le modèle commun préétabli. Marivaux et Crébillon fils développent l'analyse en se concentrant, l'un comme l'autre, sur les *subtilités du langage* : chez le premier, ce langage devient prolixe et gratuit, alors que chez le second, il sert à la séduction des cœurs novices. Prévost, lui, propose un langage vraiment nouveau, approprié à une sensibilité inédite dont il est l'inventeur, mais parce qu'on le juge trop baroque à cause de ses longueurs et de son goût pour l'aventure, il est critiqué par les mêmes Marivaux et Crébillon. Cependant, dans les années 1730, caractérisées par un héritage dix-septémiste et par quelques tendances plus récentes, rien ne justifie encore la naissance imminente et l'épanouissement fulgurant du roman sentimental. Autrement dit, pour simplifier la problématique, Prévost, Marivaux et Crébillon, tout en analysant les sentiments à l'aide d'un langage renouvelé, ne conduisent pas directement à Jean-Jacques Rousseau et au sentimentalisme représenté par *La Nouvelle Héloïse*. Le maillon de chaîne manquant semble être justement Richardson qui provoquera de véritables changements dans le roman français.

En quoi consiste sa nouveauté, et en quoi modifiera-t-elle l'évolution du roman français ?

Les romans de Richardson introduisent un nouveau thème qui se réduit à la recherche de l'amour idéal dans les limites d'une morale bourgeoise, pour lequel il « invente » une forme adéquate, le roman par lettres.

Cette dernière remarque demande d'emblée une explication, puisque la forme épistolaire date déjà des *Héroïdes* d'Ovide, et, en ce qui concerne la littérature moderne, on peut remonter aux *Lettres portugaises* de Guilleragues, publiées en 1669. Tous les romans, y compris les quelques chefs-d'œuvre que cette forme a produits dans les premières décennies du XVIII^e siècle, les *Lettres persanes* de Montesquieu ou les *Lettres de la Marquise* de Crébillon fils, justifient principalement leur forme narrative par la gestion de l'éloignement autour duquel se trame l'intrigue, et cela indépendamment du prétexte dont se servent les romanciers : démonstration philosophique ou stratégie amoureuse. Au-delà de leur souci commun d'accentuer l'authenticité du texte, chez Montesquieu, la missive est la seule forme possible de communication entre les voyageurs et leurs amis, alors que chez Crébillon, elle est l'outil de séduction entre l'homme et la femme.

Richardson, en revanche, introduit des lettres là où elles ne sont pas justifiées par la distance : des personnages s'écrivent alors qu'ils résident sous le même toit, afin de communiquer par ce moyen les sentiments qu'ils n'osent pas ou ne peuvent pas échanger de vive voix². Cette justification de la lettre sera adoptée également par Rousseau et Laclos. Richardson est donc un inventeur, dans la mesure où il est le premier à faire de la lettre un usage jusqu'alors inhabituel dans les romans.

Le roman épistolaire ainsi renouvelé deviendra la forme narrative la plus répandue dans le roman français de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Cet essor explique pourquoi Rousseau donne la même forme à son roman, et aussi, pourquoi un romancier qui se veut sérieux et désireux de plaire y fait également appel : Laclos pour *Les Liaisons dangereuses*, Restif de la Bretonne pour *Le Paysan et la paysanne perversis*, Sade pour *Aline et Valcour*, ou Mme de Staël pour *Delphine*.

L'influence que l'œuvre richardsonienne exerce sur la thématique, le ton et la forme du roman français n'aurait pas été possible si ce romancier n'avait pas déjà possédé un style susceptible d'être accueilli favorablement en France. Or, Richardson est le plus « français » de tous les romanciers anglais. Le roman qu'il invente semble très proche du pur roman d'analyse psychologique à la manière de Mme de Lafayette, ce qui lui confère en Angleterre une position complètement isolée parmi ses confrères. Outre-Manche, en effet, l'évolution du roman suit, au cours du XVIII^e siècle, la tradition picaresque, un héritage que le roman français de la même époque semble avoir abandonné définitivement. Defoe, Swift, Fielding, Smollett ou Sterne, les auteurs les plus emblématiques du roman anglais du XVIII^e siècle, adoptent tour à tour cette tradition qui est, à leurs yeux, la seule façon de raconter l'ascension sociale, thème littéraire privilégié de l'époque. Quant à Richardson, il préfère l'analyse des sentiments à l'accumulation des aventures, et les larmes au gros rire souvent scabreux. On sait que les romanciers français du début du XVIII^e siècle, Robert Challe, Lesage et Marivaux surtout, étaient lus et appréciés en Angleterre, et que Richardson a pu vraisemblablement s'en inspirer, mais il n'est pas moins vrai qu'il a su inventer un langage différent et créer, par-là même, des sentiments plus véridiques. Dans la littérature anglaise, ce seront seulement les femmes-écrivains, Frances Burney et Jane Austen, qui suivront plus tard ses traces.

Richardson a connu un immense succès en France dès la première traduction, celle de *Paméla*, en 1742, et surtout après celle de *Clarisse* en 1751. Après un enthousiasme initial spontané, la popularité de l'auteur se cristallise et se théorise dans l'*Éloge de Richardson* (1762) par lequel Diderot commémore le décès du romancier, survenu en 1761. Tout en proposant Richardson comme modèle aux romanciers français, Diderot souhaite que son esprit se répande dans toute la littérature, comme en témoigne sa propre théorie du drame bourgeois, directement inspiré par le « roman bourgeois » richardsonien. Au moment où Diderot rédige son *Éloge*, la littérature française a déjà produit un certain nombre de romans qui

² C'est le cas notamment dans *Clarisse Harlowe* : à plusieurs reprises, dans les lettres 22, 24 ou 25, par exemple, Clarisse recopie pour son amie Miss Howe, les billets et les lettres échangés avec sa mère ou son frère James.

adoptaient le goût nouveau : parmi les premiers successeurs se trouve Mme Riccoboni dont la plupart des romans font évoluer l'action dans un cadre anglais, sous forme épistolaire. L'année même de la mort de Richardson voit la publication de *La Nouvelle Héloïse*, le roman que la postérité évoquera volontiers comme la filiation la plus nette du modèle anglais. Malgré le peu de cas que Rousseau a fait de Richardson³, il est incontestable que sans ce précurseur, *La Nouvelle Héloïse* n'aurait pas pu être telle qu'elle est devenue⁴.

Les avis que rapportent les mémoires, les correspondances et les romans, montrent que les contemporains de Richardson avaient conscience de son influence décisive sur le roman français : en le plaçant au-dessus de Rousseau, ils reconnaissent que la première place lui revient dans la promotion du sentimentalisme en France. Inutile donc de comparer les deux romanciers du point de vue des qualités esthétiques de leurs œuvres : la supériorité du talent littéraire de Rousseau sur celui de Richardson laisse peu de doute, et a été démontrée de nombreuses fois. A vrai dire, au-delà de la promotion d'un certain idéal bourgeois, au-delà aussi de la mise en scène d'un conflit familial et individuel qui conduit à une tragédie, il existe peu d'éléments thématiques communs dans les deux romans. L'on sait que toute dimension philosophique fait défaut au roman anglais et que la nature n'y occupe aucune place, alors qu'elle joue un rôle décisif dans le succès durable du roman de Rousseau. Incontestablement, *La Nouvelle Héloïse* s'inscrit tout autant dans la tradition du roman philosophique et polémique des Lumières que dans le courant sentimental. Ce plus qu'elle offre, demeure introuvable dans *Clarisse*, roman destiné plutôt à instruire un lectorat bourgeois qui a fait sa révolution.

En revanche, Rousseau et les autres romanciers français ont hérité de Richardson une forme et un langage. Les auteurs ont ceci en commun avec leur précurseur anglais qu'ils mettent en relief l'individualité, par le biais d'une correspondance privée, au lieu d'exprimer l'éternel humain comme prétendait le faire la littérature du classicisme⁵. Dans ce processus de subjectivation, le langage

³ Dans la *Lettre à d'Alembert*, il est ambivalent : « [Les romans] sont [en Angleterre], comme les hommes, sublimes et détestables. On n'a jamais fait encore, en quelque langue que ce soit, de roman égal à *Clarisse*, ni même approchant. » ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1995, t. V, p. 75. Dans *Les Confessions*, il est plus clair, en comparant *Clarisse* à sa *Julie* : « si la simplicité du sujet ajoute à la beauté de l'ouvrage, les romans de Richardson [...] ne sauraient sur cet article, entrer en parallèle avec le mien ». OC, t. I, p. 547.

⁴ Un écho notable de cette idée se trouve dans le roman de Sénac de Meilhan, *L'Émigré*, publié en 1797. Deux correspondantes, la comtesse de Læwenstein et son amie Émilie, comparent les deux *best-sellers* de l'époque, *Clarisse* et *La Nouvelle Héloïse*, et donnent la priorité à l'œuvre de Richardson : « La *Julie* de Rousseau a des beautés ; mais sans *Clarisse* elle n'aurait pas existé ; c'est une imparfaite imitation de cet ouvrage sublime ». SENAC DE MEILHAN, *L'Émigré*, in *Romanciers du XVIII^e siècle*, Paris, Pléiade, t. II, 1965, p. 1566. Un avis similaire est formulé par Mme Roland : « Rousseau, tout le premier, [a] avoué Richardson comme son maître. Aucun peuple ne présente un roman capable de soutenir la comparaison avec *Clarisse* : c'est le chef-d'œuvre du genre, le modèle et le désespoir de tout imitateur ». *Ibid.*, p. 1992.

⁵ Une mise au point se trouve sur cette opposition dans WÉBER, Antal, *A szentimentalizmus [Le Sentimentalisme]*, Budapest, Gondolat, 1971, p. 40-41.

joue un rôle primordial : sa nouveauté et, surtout, sa crédibilité sans sophisme et sans artifice reste le garant du succès. Or, ce langage qu'ont connu les lecteurs français n'était pas simplement le reflet des pensées de l'auteur, mais il était aussi, dans son expression même, le langage du traducteur, Prévost. Chose curieuse, le romancier anglais qui vient révolutionner le roman français en relayant une tradition tant critiquée pour ses extravagances thématiques et langagières, s'adresse au lecteur français à travers les paroles de celui justement qui passe pour le représentant même de cette tradition rejetée⁶. Les critiques contemporains de Prévost étaient loin de voir en lui ce réformateur du langage romanesque qui le rendait pourtant capable de traduire les romans de Richardson (deux sur trois, en fait : *Clarisse Harlove* et *Sir Charles Grandison*). A Prévost, on a reproché, entre autres, l'outrance des sentiments et les événements *tragiques* qui « *déchirent le cœur* »⁷, alors que ce sont des qualités qu'on louera plus tard chez Richardson. Sade, par exemple, ne manquera pas de faire l'éloge de ce dernier en soulignant l'intérêt de la représentation des « dangers » et des « malheurs » de l'amour, qui fait, d'après lui, la véritable grandeur du romancier anglais⁸. Il adresse le même éloge à Prévost qu'il compte parmi ses maîtres, et en qui il voit et salue en tout premier lieu le traducteur des romans de Richardson⁹.

Diderot, lui, est plus critique et place l'original anglais bien au-dessus de la traduction française. Il s'en prend avec véhémence aux nombreuses omissions de Prévost¹⁰. Du point de vue de la rigueur de la traduction, Diderot a raison, certes, de blâmer chez Prévost les suppressions et les modifications : la *Clarisse* française n'est pas l'équivalent exact de la *Clarissa* anglaise. Il a raison encore de dire aux lecteurs : « Vous qui n'avez lu les ouvrages de Richardson que dans votre élégante traduction française, et qui croyez les connaître, vous vous trompez¹¹ ». Pour la première fois, on reproche à un traducteur français de ne pas avoir suivi fidèlement

⁶ Le roman prévostien reste la cible de Crébillon fils, par exemple, dans la préface des *Égarements du cœur et de l'esprit*, ou encore de Diderot dans *L'Éloge de Richardson*.

⁷ CRÉBILLON FILS, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, Paris, Garnier-Flammarion, 1985, p. 65-66. (Nous soulignons.)

⁸ « Que l'on réponde : si, après douze ou quinze volumes, l'immortel Richardson eût vertueusement fini par convertir Lovelace, et par lui faire paisiblement épouser Clarisse, eût-on versé à la lecture de ce roman, pris dans leur sens contraire, les larmes délicieuses qu'il obtient de tous les êtres semblables ? » Cf. SADE, *Idée sur les romans*, in *Les Crimes de l'amour*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1987, p. 39. (Souligné dans le texte.)

⁹ « Savant traducteur de Richardson, Prévost, toi à qui nous devons d'avoir fait passer dans notre langue les beautés de cet écrivain célèbre, ne t'est-il pas dû pour ton propre compte un tribut d'éloges aussi bien mérités ; et n'est-ce pas à juste titre qu'on pourrait t'appeler le *Richardson français*... » SADE, *Op. cit.*, p. 40. (Souligné dans le texte.)

¹⁰ « Vous ne connaissez pas Lovelace ; [...] vous ne connaissez pas l'infortunée Clarisse ; vous ne connaissez pas miss Howe, [...] puisque vous ne l'avez point vue échevelée et étendue sur le cercueil de son amie, se tordant les bras, levant les yeux noyés de larmes vers le ciel [...] ; vous ignorez l'effet de ces circonstances que votre petit goût supprimait, puisque vous n'avez pas entendu le son lugubre des cloches de la paroisse, porté par le vent sur la demeure des Harlove, et réveillant dans ces âmes de pierre le remords assoupi... » DIDEROT, p. 36-37.

¹¹ *Ibid.*, p. 36.

le texte original, alors qu'à l'époque, le caractère approximatif des traductions était généralement accepté.

En fait, le véritable intérêt n'est pas l'infidélité de la traduction. Dans la première partie du roman, Prévost s'efforce, au contraire, de rendre textuellement la version originale, et ce n'est que dans la seconde partie, et surtout vers la fin, qu'il procède à d'importantes modifications. Comme l'a rappelé récemment un critique¹², les recherches dans ce domaine se sont limitées longtemps à relever les omissions de Prévost, tâche au demeurant assez facile, car elles sont systématiquement indiquées par le traducteur lui-même. Dans la version de Prévost, il faut voir plutôt un glissement de sens, dans la mesure où les parties qu'il tronque ou supprime, notamment la pénitence de Clarisse, étaient chargées, dans l'original, d'un profond sens religieux. Au grand regret de Diderot, semble-t-il, c'est cette connotation que Prévost souhaite atténuer au bénéfice du drame familial de la première partie, considéré par le public français comme un élément plus intéressant, parce que plus authentiquement anglais. Une conséquence peut-être inattendue de cette « laïcisation » est une peinture plus humaine du personnage libertin, d'où l'ambivalence des conclusions qu'en ont tirées en France les successeurs de Richardson. Alors qu'en Angleterre il a même fini par « dompter » l'ironique Fielding en lui inspirant un roman sentimental, *Amélia*, en France, il a pu servir de référence à des romanciers libertins ou au marquis de Sade, dont les idées étaient pourtant diamétralement opposées aux siennes.

La diversité de l'interprétation permet presque de considérer la traduction de Prévost comme une œuvre authentique ; or, il a été démontré que pour lui, le travail de traduction s'intégrait parfaitement dans son évolution de romancier¹³. En s'appropriant *Clarisse*, Prévost parvient, grâce à Richardson, à se renouveler et à renouveler en même temps un langage, une forme et une thématique romanesques qui donneront très vite en France une œuvre aussi étonnante de nouveauté que *La Nouvelle Héloïse*.

¹² CHARLES, Shelly, *Préface*, in RICHARDSON, Samuel, *Histoire de Clarisse Harlove*, 2 vol., Paris, Desjonquères, 1999, p. 36-40.

¹³ SGARD, Jean, *Prévost romancier*, Paris, José Corti, 1989², p. 538-551.